الجمالية والأفق التواصلي من منظور ألبرشت فيلمر

د. كمال بومنير

قسم الفلسفة – جامعة الجزائر2 –

ملخص:

الغرض من هذا المقال هو إبراز أهمية ومكانة البُعد الجمالي لدى أحد ممثلي الجيل الثاني لمدرسة فرانكفورت ألبرشت فيلمر Albrecht Wellmer (وُلد في عام 1933)، الذي أخذ على عاتقه إعادة بناء الجمالية من المنظور التواصلي، ضمن سياق السجال الفكري السائد بين مفكري المدرسة النقدية نفسها (أدورنو، هابرماس، فيلمر). وهذا محاولة منه لسدّ فجوة النظرية التواصلية الهابرماسية وتجاوز بعض معضلاتها. في هذا الإطار قدم ألبرشت فيلمر تصورا تواصليا للجمالية يؤكد عل دور الفن في فتح مجالات التواصل.

Résumé:

Cet article s'intéressera à la présentation de la lecture communicationnelle de l'esthétique d'Albrecht Wellmer, l'un des représentants de la deuxième génération de l'école de Francfort. Sa contribution dans le domaine de l'esthétique a pris la forme d'une confrontation critique avec *la théorie critique* d'Adorno afin de combler une lacune manifeste de la nouvelle théorie critique dans sa version Habermassienne. Wellmer pense être en mesure de reformuler la théorie esthétique dans le cadre du paradigme communicationnel.

يعتبر ألبرشت فيلمر[1] Albrecht Wellmer أحد فلاسفة ما يمكن أن يطلق عليه الجيل الثاني من مدرسة فرانكفورت النقدية، إلى جانب كل من يورغن هابرماسJürgen Habermas وأوسكار نيغت Oskar Negt . وقد أخذ على عاتقه -منذ تسعينيات القرن الماضي- إبراز أهمية البُعد الجمالي في المجال الفلسفي النقدي، كما في المجال التواصلي. وقد استند في ذلك إلى النظرية جمالية لتيودور أدورنو، ولكن عبر مساءلتها ونقدها وبيان حدودها. كما أنه استقى من أعمال صديقه يورغن هابرماس المنظور التواصلي الذي انطلق منه كمرتكز أساسي لبناء جمالية نقدية جديدة.

إنّ المتصفح لكتابات وأعمال ألبرشت فيلمر يلاحظ اهتمامه البالغ بالمسائل والقضايا الجمالية. ويندرج هذا الاهتمام ضمن سياق تعميق البُعد التواصلي في الحقل الجمالي الذي بُدأ منذ ظهور النظرية التواصلية ليورغن هابرماس، وهو البُعد الذي كان غائبا في كتابات الجيل الأول للنظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت، وعلى الأخص كتاب ثيودور أدورنو **نظرية جمالية**، وهذا قصد إعادة بناء الجمالية من المنظور التواصلي محاولة منه لسدّ فجوة النظرية التواصلية الهابرماسية نفسها. إذ ما يلفت الانتباه -فيما يخص موقف هابرماس من الجمالية- هو أنّ هذه الأخيرة بقيت في طورها الجنيني. لقد اكتفى هابرماس بتحديد موقع الفن في إطار النسق الثلاثي للمعقولية Die Rationalität، دون أن يبلوره كما بلور نظرياته في المعرفة والفعل والسبب في هذا الاختزال الواضح هو التضارب بين خصوصية المعيار الذي يدعيه الأثر الفني وعمومية أو كونية المعيار المعرفي أو العملي. ولهذا السبب، اكتفى بجعل الأثر يعبّر عن "أصالة تجربة شخصية" أو عن "وظيفة تجديد القيم". هذا ما جعل الكثير من ناقديه، وفيلمر على وجه الخصوص، ينقدون هذا التوجه الاختزالي من أجل تطوير المعقولية الجمالية ودفعها نحو أفق أبعد وأثرى مما ذهب إليه هابرماس[2].

وفي هذا السياق كان من ضروري -بحسب فيلمر- العودة إلى جمالية أدورنو لإعادة بناء النظرية الجمالية. هذا، ونعلم جيدا أنّ الخطاب الجمالي لأدورنو يستند إلى المرجعية الماركسية، وخاصة في مسألة العلاقة بين العمل الفني والحياة الاجتماعية، ذلك أن العمل الفني في رأيه يتعين أن ينطلق من الحياة الاجتماعية لا أن يبقى سجين المنظورات الميتافيزيقية والأنطولوجية التي اعتبرته إظهارا للفكرة أو الروح المطلق في إطار تلك التراتبية للروح بين الفن والدين والفلسفة، وضمن هذا السياق يتفق أدورنو مع

هيغل من أنّ الفن يحمل حقيقة، ولكن الحقيق Die warheit حسب أدورنو لا تنفصل عن الوضع الاجتماعي و التاريخي الذي يعيشه البشر، والفن يكشف عن الحقيقة بما هي إجلاء لزيف وضعية العالم الاجتماعي والتاريخي، ومن هنا لا يمكن للفن أن يكتسي أي معنى أو حقيقة إلا عندما يرتبط بالوضع الاجتماعي للإنسان ويعبر عن تناقضاته، وذلك لأن مضمون الحقيقة هو مضمون تاريخي[3] كما يقول أدورنو في كتابه **نظرية الجمالية**.

إنّ اهتمام أدورنو بالجمالية كان مرتبطا بمجمل أفكاره ومواقفه النقدية للمجتمع القائم الذي تحكمه العقلانية الأداتية التي غدت تكرس السيطرة والهيمنة على الناس بصورة شاملة من خلال المؤسسات الاقتصادية والسياسية والإدارية والإعلامية التي تشبه آلات هائلة يحاول الناس أن يكيفوا أنفسهم معها، ولهذا يمثل الفن Die Kunstعنده خلاصا من هذا الوضع المأسوي الذي يعيشه هؤلاء الناس، بل أصبح الفن هو البُعد الوحيد الذي يمكنه إنقاذهم ونقلهم إلى وضع إنساني جديد مغاير لما هو قائم. وهذا في مقابل العقلنة الأداتية

ذات الطابع الشمولي أو الكلي الذي يوصف -بحسب أدورنو- باللاحقيقة (Das Ganze ist umwahre) يؤكد الفن التفرد والاختلاف والتميّز، وبواعثه منوطة بعوامل أو شروط ذاتية، لكن هذا لا يعني انكفاء الفنان على ذاته فيقتصر عليها بل يسمو عاليا ويستجيب للحياة الاجتماعية لأن الجمالية كلحظة نقدية تضمن قيام نقد لوضع لوظيفة الفن من داخل المجتمع نفسه، وكمجال للتعبير عن التناقضات الاجتماعية القائمة[4] فيعطيها معناها لا من خلال وصف الواقع الاجتماعي، لأنّ الفن حسب أدورنو لا يتصل اتصالا مباشرا بهذا الواقع على نحو ما تفعل العقلانية الأداتية، وتباعده عن الواقع هو الذي يكسبه قوته النقدية و قدرته على التجاوز، ولهذا يجب أن ننطلق من الشكل الجمالي بدلا من أن ننطلق من الواقع، لأنه بإمكان أن يعيد الفن صياغة العالم على نحو مغاير تماما لما هو موجود، ويُظهر المضمون المباشر في أسلوب العمل الفني وبناء منطقه الداخلي. ولذلك فالفن حين يتجاوز الواقع المباشر فإنه يحطم العلاقات المشيّئة للعلاقات الاجتماعية القائمة ويفتح بُعدا جديدا للتجربة الإنسانية، وهو بعد التمرد الذاتي على ما هو متاح، ويبدو كإمكانية جديدة للوجود الإنساني[5]. وبهذا المعنى فإنّ العمل الفني أو الجمالي يعبّر عن ما هو ذاتي من خلال تباعده عن الواقع الاجتماعي، لكن من دون أن ينفصل عنه. إنه يرسي العمليات التي تمكّن من

تفكيك آليات العقل الأداتي: تفكيك آليات الهيمنة والرقابة والقمع، واختراق الأقنعة، ومن ثم إزاحة أوهام الحداثة التقنية، من خلال استرجاع ما تم قمعه: الطبيعة، الجسد والغرائز قصد إحياء وعود الحرية والسعادة. تتدخل هنا تيمة Thema الطبيعة لإنقاذ العقل. لقد اجتث العقل في السيرورة التاريخية للحضارة وللنوع البشري بشكل عام، الطبيعة والجسد والغرائز، فاستحال إلى عقل أداتي متجه بخطى حثيثة نحو الكارثة. والشواهد على ذلك كثيرة: صعود الأنظمة الشمولية، المحرقة وأوشفيتز، واكتساح الصناعة الثقافية لفضاء الحياة الحديثة. وليس هناك ما يمكنه انتشاله من الكارثة سوى الطبيعة والمحاكاة Mimesis والفن[6]. وهذا ما يؤكده أدورنو بقوله " إنّ الطابع الاجتماعي للفن يتمثل في حركته الداخلية ضد المجتمع. وليس أي بيان واضح بخصوص ذلك المجتمع والإيماءة التاريخية تقاوم الواقع القائم، رغم أن الأعمال الفنية هي في حقيقة الأمر جزء من ذلك الواقع[7].

هذا، ويؤكد أدورنو دور العمل الفني بمقتضى شكله لأنّ هذا العمل يتمتع بقدر واسع من الإستقلالية عن الواقع الاجتماعي القائم، وبحكم هذه الاستقلالية يقف الفن موقف المعارضة والنقد تجاه هذا الواقع، وفي الوقت نفسه يتجاوزه. غير أن الشكل الفني حسب أدورنو ليس مجرد قوة ابتكار ذاتية أو بحث عن أسلوب ما. أو بعبارة أخرى، لا يختزل الفن في الطابع الذاتي الذي يخلق أو يبدع الآثار الفنية مثلما هو عليه الحال في الجمالية الكانطية باعتبارها جمالية ذاتية بحكم أن الذات نفسها هي شرط إمكان قيام الجمالية نفسها. إنّ الشكل حسب أدورنو هو تحويل للمضمون نفسه، ولهذا لا يكون العمل الفني حقيقيا أو أصيلا Authentique بحكم مضمونه أو اشتماله على تمثيل "صحيح" لما هو قائم لأنّ المضمون يتم تحويله إلى شكل. ولهذا يتمتع العمل الفني - بمقتضى شكله- بقدر واسع من الاستقلالية التي يتمتع بها والتي لا تنتج "وعيا زائفا" أو مجرد وهم، بل ينتج بالأحرى وعيا نقديا يمكن أن يمثّل بُعدا مناقضا لما هو قائم أو على حد تعبير أدورنو" يمثل الفن احتجاجا ضد وضع اجتماعي يعتبره كل فرد معاديا، غريبا، باردا، خانقا (..) ومن خلال هذا الاحتجاج يعبّر الفن عن الحلم بعالم يمكن أن يكون مغايرا عن ما هو سائد[8]. وبهذا المعنى يكون الفن مضادا للامتثال للواقع الزائف، لأنّ الفن -كما أشرنا إلى ذلك سابقا- يعارض ويناقض، كما أنه يبدع أنماطا جديدة من الحياة الاجتماعية، ويتيح للإنسان التطلع إلى آفاق جديدة في محاولة مواجهة ما هو قائم. والشكل الفني هو الذي يحمل

معنى هنا وليس المضمون، ولهذا لا يجب الحكم على عمل فني ما من خلال مضمونه وإنما من خلال الشكل الذي يستطيع أن يعبّر عن واقع مليء بالتناقضات، ولهذا يجب على هذا العمل أن يقصد تحقيق الاستقلالية وفي الوقت نفسه فإن طابعه الشكلي يحمل تناقضات اجتماعية. إنّ الشكل الفني هو الذي يعبر عن حقيقة المجتمع القائم المزيف وبهذا يملك "مضمون حقيقة" Contenu de vérité تمكنه من المواجهة أو التحدي لكل محاولات احتوائه من طرف النظام القائم، وهذا ما يفسر لنا لماذا يتعذر التعبير عن هذه الحقيقة حسب أدورنو إلا عن طريق السلب[9].

وهكذا، فإنّ العمل الفني حسب أدورنو هو استحضار ما لم يتعدد بعد، وبهذه القدرة فهو يشكل قطيعة مع ما هو موجود أو قائم، أما ما يتم استحضاره في هذا العمل هو البعد التحرّري الذي يعيد خلق الواقع بدل أن يكون مغتربا عنه. والحقيقة التي يصطنعها الفن هي الحقيقة الأكثر أهمية بالنسبة لوضع الإنسان ولحريته وسعادته من الحقيقة الموضوعية التي تدعيها العقلانية الأداتية، لأنّ الفن هو المجال الوحيد الذي يمكنه مواجهة أو مقاومة هيمنة هذه العقلانية وطغيانها، لأنّه يخلق حقيقة تتباعد فعلا عن الواقع وتتجاوزه.

يشير فيلمر في مقاله "**الحقيقة، المظهر، والتصالح**" إلى أنّ المهمة أو الوظيفة التي خصها أدورنو إلى الجمالية تتجاوز الإمكانيات البنيوية التي تميّز الجمالية نفسها. فأدورنو في **نظرية جمالية** قد أعلى من شأن ومقام الفن من حيث أنه يقوم بتمثيل نوع من اليتوبيا المشيحانية[10] Utopie messianique التي تهدف إلى تحقيق خلاص البشر من الوضع المأسوي الذي يعيشون في ظل تحكم العقلانية الأداتية. مما يعني أنّ الفن -بحسب أدورنو - يمثل الملاذ الأخير الذي يحتمي به الإنسان المعاصر لتفادي الكارثة التي تتربص بهم في كل حين. " لقد أصبحت العقلنة الممثّلة في العمل الفني – بحسب أدورنو- النموذج الممكن والبديل الوحيد للعقلنة الأداتية. وبالتالي، فإنّ تنظيم العمل الفني أصبح يمثّل بدوره النموذج الوحيد والممكن للتفكير في تنظيم عقلنة فعلية قصد الوصول إلى تحقيق مجتمع متحرّر"[11]. هذا ما جعل فيلمر يرفض إسناد مثل هذه المهمة للفن وذلك لأنّ طرح أدورنو يستند إلى تصوّر غير صحيح فيما يخص تمييز مجالات المعقولية التي عرفها مسارات الحداثة. لذلك يعتقد فيلمر أنّ المجال الفني هو الأقل حظا في تحقيق وحدة هذه المجالات. وهذا يعني أنّ أدورنو قد ضخّم أهمية

ومكانة الأفق الجمالي باعتباره الطريق الوحيد للوصول إلى الحقيقة الخاصة به وتحقيق التحرّر الإنساني المنشود.

لقد سعى فيلمر إلى إعادة صياغة النظرية الجمالية النقدية، وبهذا الشكل قدم تصورا تواصليا للأثر يؤكد عل دور الفن في فتح مجالات التواصل، ودفع حدوده إلى إمكانات لا متوقعة، وتوسيع دائرة المعبّر عنه في ظرف تاريخي محدّد. ووفقا لهذا التمشي، فإنّ "حقيقة" الأثر هي إبراز لتجربة خاصة، وليست تمظهرا جماليا يرتبط بالمحاكاة، فالأثر يفتح المجال للتذكر (عندما يتعلق بالذاكرة الجماعية) أو لاكتشاف آفاق جديدة للتواصل كانت معتمة أو مكبوتة[12].

هذا، ويعتقد فيلمر أنّ ما قدمه أدورنو في الحقل الجمالي، رغم أهميته ووجاهته فيما يخص مسألة الحقيقة وعلاقتها بالمظهر الجمالي، إلا أنه اضطر إلى إعطاء مكانة مركزية للحقل الجمالي بسبب وقوعه في مأزق نظري وانسداد سبل تغيير الوضع القائم بعدما انتقد بشدة العقلانية الأداتية وخاصة بعد صدور كتاب **جدل التنوير** عام 1947 بالاشتراك مع صديقه ماكس هوركهايمر، وتحوّل النقد إلى صورته الراديكالية أو الجذرية لمشروع التنوير بما هو رمز الحداثة الغربية. لقد نجح العقل الأداتي -حسب وأدورنو- في تشييئ الإنسان واستخدامه من قبل المؤسسات الاقتصادية والسياسية وأجهزتها الاديولوجية القائمة على تكريس المصلحة والهيمنة بصورها المختلفة.غير أنّ هذه العقل عندما تم توظيفه بهذا الشكل السلبي اللاإنساني، كرّس في آخر المطاف اغتراب الذات الإنسانية. لذلك دعا أدورنو إلى نقد جذري للعقلانية الأداتية، غير أنه تحوّل في الوقت نفسه إلى الاهتمام بالحقل الجمالي وتوصل إلى حقيقة هي أنّ البُعد الجمالي أو الفني هو البديل الحقيقي للعقلانية الأداتية لأنه يتضمن أفكار التحرّر التي يمكن أن تتجاوز انغلاق الواقع القائم وعقلانيته.

وبحسب فيلمر، فإنّ المسار الفكري لأدورنو الذي انخرط - منذ صدور **جدل التنوير**- في توجيه انتقادات لاذعة وراديكالية للعقلانية الأداتية لم يستطع أن يتحرّر، في آخر المطاف، من طابعه اليوتوبي المجرد[13]. لقد بيّن فيلمر أيضا أنّ أدورنو قد أخطأ حينما قلّل من دور الفكر أو العقل الاستدلالي Raison discursive بعد تحوّل فكر أدورنو نحو الأفق الجمالي ورفضه للعقلانية الأداتية ولمسار الحداثة والتنوير بعد انهيار وأفول وعود التحرّر الإنساني. ومع أدورنو، صارت العقلانية متطابقة مع بنية العقلانية الأداتية نفسها. وهذا ما يرفضه فيلمر ويعتبر غير مشروع ويؤدي في

آخر المطاف إلى تشويه مفهوم العقلانية نفسها. وهكذا، فإنّ وقوع أدورنو في نظرة مغلقة دفعته إلى إدراج الجمالية في مجال اليوتوبيا واستبعاد التماسك المنطقي والمعنى والعقل الاستدلالي من مجالها باعتبارها جمالية سلبية Esthétique négative.

هذا، وقد عارض فيلمر مطابقة العقل الأداتي بالعقل في حد ذاته واقترح – بحكم تأثره بـ" **نظرية الفعل التواصلي**" لهابرماس، طرحا موسعا للعقل المتمثل في العقل التواصلي، وهذا في مقابل العقل الأداتي المتمركز حول ذاته أو لفلسفة الوعي التي بقي أدورنو سجينا لها[14]. إذ لا يمكن استخلاص البعد التواصلي للأعمال الفنية –كما أكّد ذلك هابرماس- إلا من خلال التخلي عن براديغم فلسفة الوعي القائم على تمثل الذات للموضوعات أو الأشياء والانتقال إلى براديغم فلسفة اللغة والتفاهم التذاوتي أو التواصلي. فأولوية علاقة الذات –الموضوع هي سمة مميّزة لما يدعوه هابرماس "فلسفة الوعي" الحديثة أو "فلسفة الذات"؛ تلك النظرة التي ترى العالم على أنه مؤلف أساسا من ذوات تواجه عالما من الموضوعات الخارجية. وما إن يوضع مثل هذا الافتراض الكياني "الأنطولوجي"Ontologique حتى يكون من المحتوم أن تتحوّل العلاقة المعرفية (الابيستمولوجية) بين الذات والموضوع إلى علاقة أداتية[15]. فلأننا نواجه العالم ونقف قبالته، نراه على أنه خارجي بالنسبة لنا، وتتعدّد معرفتنا به بحيث تغدو أن نتعلّم أفضل الطرق التي يمكن بواسطتها أن نتلاعب به ونسخّره لمنفعتنا. أو بعبارة أخرى نقول لقد كان غرض هابرماس تأسيس مشروع فلسفي يتم من خلاله الخروج من ضيق العقلانية المعرفية- الأداتية إلى رحابة العقلانية التواصلية[16]. لقد عثر فيلمر في التداولية اللغوية La pragmatique langagière للودفيغ فتنغشتاين على ما يمكن أنّ يدعم البعد التواصلي للجمالية. لقد استقى فيلمر من هذا الأخير، وخاصة المرحلة الأخيرة من تطور فتنغشتاين الفلسفي، مفاهيم ملائمة لإعادة صياغة الجمالية كمفهومي "القواعد" و"ألعاب اللغة" التي تعني أنّ معاني الألفاظ والكلمات يتحدّد ضمن قواعد وشروط المجال التداولي الذي تُستعمل فيه، تماما مثل أي عنصر في لعبة ما يتحدّد بجملة القواعد أو الشروط التي تحكم هذه اللعبة وتنظمها. ولذلك فمن الناحية اللغوية، يمكن أن يكون للكلمة أو اللفظ عدة معاني وهذا بحسب المجالات التي تُستخدم فيه. وبالتالي ضرورة الانتقال –بحسب فيلمر- إلى فلسفة اللغة والتواصل، وهذا قصد "تفكيك المفهوم العقلاني للذات واللغة"[17]، واجتثاث افتراضات فلسفة الوعي. لأنّ تصوّر الدلالة انطلاقا من تفسير استعمال الإشارة اللغوية

يمكن أن يثبت أنّ توجّس أدورنو من العقل الاستدلالي (المعرفي) الذي أفضى به إلى التبرم منه، هو توجس غير مبرّر -بحسب فيلمر- بسبب الرؤية الزائفة التي وقع فيها أدورنو بخصوص علاقة الذات باللغة والدلالة؛ إذ لم تعد الإشارة اللغوية -من المنظور التداولي- تتحدد، فيما يخص المعنى، من طرف الذات التي كانت المدارس الفلسفية تعتقد في السابق أنها مصدر أو أساس في تشكل المعنى[18].

يبقى أنّ من أهم الإشكاليات التي تعترض المقاربة الفيلمرية للجمالية تتعلق بإشكالية الحقيقة في الفن؛ هل الفن مصدر لقول الحقيقة؟ لقد انطلق فيلمر -كما أشرنا إلى ذلك سابقا- من مفهوم التواصل عند هابرماس كما أنه تبنى الأفكار الأساسية للمقاربة الهابرماسية للجمالية. ويوضح لنا فيلمر ذلك بقوله: "انطلق من فكرة مفادها القول أنه لا نستطيع أن نتحدث عن الحقيقة إلا من خلال معرفة كيف يمكننا القيام بمعزل عن الفن. وسوف أنطلق في ذلك على المفهوم التداولي للغة[19]. ولكن هذه المقاربة تتسم بالغموض أحيانا فيما يخص علاقة الخطاب الجمالي بالحقيقة. ففي مقاله الشهير **الحداثة مشروع غير مكتمل** أكد على دور التجربة الجمالية في بلورة العمليات المعرفية. وهو يقول في هذا الصدد: " لا تكتفي التجربة الجمالية بتجديد التأويلات المتعلقة بالحاجات التي على ضوئها ندرك العالم؛ بل تتدخل أيضا في بلورة العمليات المعرفية"[20]. وعلى خلاف هذا الطرح، يرفض هابرماس في كتابه **الخطاب الفلسفي للحداثة** الصادر في عام 1985 إلحاق أو إسناد الطابع المعرفي وادعاء الفن الحقيقة. فالحقل الفني والجمالي حقل متميّز عن المسائل المتعلقة بالحقيقة العملية والمجال الأخلاقي[21]. وبالتالي لا يملك الفن المشروعية من الناحية المعرفية وعليه أن يتخلى عن مطلب الحقيقة وادعائها. لقد اكتفى هابرماس بتحديد موقع الفن في إطار النسق الثلاثي للمعقولية، دون أن يبلوره كما بلور نظرياته في المعرفة والفعل. وسبب هذا الاختزال الواضح هو التضارب بين خصوصية المعيار الذي يدعيه الأثر الفني وعمومية أو كونية المعيار المعرفي أو العملي. ولهذا السبب، اكتفى بجعل الأثر يعبّر عن "أصالة التجربة الشخصية" أو عن "وظيفة تجديد القيم"[22].

إنّ إمكانية فهم العلاقة بين الصلاحية الجمالية ومطلب الحقيقة في الأعمال الفنية -في منظور فيلمر- لا يتم إلا من خلال النقاش الجمالي المتعلق بالمسائل التي تخص مفهوم الانسجام الجمالي La cohérence esthétique وكيفية تقديمه أو عرضه بكيفية أصيلة[23]. إنّ هذا النقاش الذي يتم على هذا المستوى سيكشف لنا أنّ

محتواها يربط ويوطد الحجج المتعلقة بالحقيقة. غير أنّ الحقيقة هنا أي في المجال الجمالي أو الفني لا تفهم إلا في مدلولها المجازي Métaphorique، ويتحدّد هذا الطابع المجازي –بحسب فيلمر- عبر العلاقة القائمة بين ما يسميه الصلاحية الجمالية وما يمكن أن تتضمنه الأعمال الفنية نفسها من حقيقة[24].

بناء على ما تقدم، نستطيع القول بأنّ مقاربة فيلمر قامت على تقديم منظور تواصلي للمسألة الجمالية مستلهما في ذلك أعمال يورغن هابرماس. غير أنه لابد من الإشارة إلى أنّ هذه المقاربة التواصلية للجمالية في تأكيدها على الطابع المجازي للحقيقة في المجال الفني أو الجمالي المتميز ظلت حبيسة لمفاهيم التواصل والتفاهم والإجماع التي قامت عليها نظرية الفعل التواصلي لهابرماس. لكن مكانة الجمالية بقيت الأقل حظا بالقياس إلى المجالات المعرفية الأخرى للمعقولية المتعلقة بخطاب وإنتاج الحقيقة ضمن المشروع الفلسفي الذي عمل على تأسيسه انطلاقا من براديغم التواصل.

الهوامش

(1) وُلد ألبرشت فيلمر بمدينة بيرغكيرشن Bergkirchen الألمانية في عام 1933. درس الرياضيات والفيزياء في برلين، ثم الفلسفة وعلم الاجتماع في هادلبيرغ Heidelberg وفرانكفورت Francfort. كان مساعدا ليورغن هابرماس في جامعة فرانكفورت من عام 1966 إلى 1970 . من أهم مؤلفاته: **الميثودولوجيا كنظرية للمعرفة 1967، النظرية الاجتماعية النقدية والوضعانية 1969، النظرية النقدية للمجتمع 1971، الفلسفة العملية والنظرية الاجتماعية 1979، الإيتيقا والحوار 1986، استمرارية الحداثة 1991، حول جدلية الحداثة وما بعد الحداثة 1994، الثورة والتأويل 1998، فلسفة اللغة 2004.**

(2) منيرة بن مصطفى حشانة، **الجمالية والنقد في فكر هابرماس**، تونس، الوسيطي للنشر والتوزيع، ص43.

(3) Théodor Adorno, Théorie esthétique, trad. Marc Jimenez, Paris, Klincksieck, 1974, p 259.

(4) Marc Jimenez, Adorno et la modernité. Vers une esthétique négative, Paris, Klincksieck, 1986 p 51.

(5) محمد رمضان بسطاويسي، **علم الجمال عند مدرسة فرانكفورت.أدورنو نموذجا ط**[1] ، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع 1998 ص 63 .

(6) عبد العالي معزوز، **جماليات الحداثة. أدورنو ومدرسة فرانكفورت**، بيروت، منتدى المعارف، 2011، ص174.

(7) Théodor Adorno, Théorie esthétique, P 237.

(8) Théodor Adorno Notes sur la littérature, trad. Sibylle Muller, Paris, Flammarion, 1984, p 48.

(9) Marc Jimenez, Que ce que l'esthétique, Paris, Gallimard, 1997, p393.

(10) المشيحانية في القبّالة اليهودية تعني "الاعتقاد بمجيء "المشياح" أي المسيح Le messie الذي يحقّق الخلاص للبشر، بحيث يتم، وفق هذا الاعتقاد استرجاع النظام الكوني الذي خططت له العناية الإلهية قبل بدء الخلق. فتنهار إرادة الشر وتنتهي الكوارث والمصائب التي حلت بالبشرية عبر مسارها التاريخي، وتعود الأشياء إلى مكانها الأصلي والطبيعي. ثم يبدأ الفردوس الأرضي ليعيش البشر في وئام وسلام وسعادة أبدية، ومن هنا الطابع الطوباوي للمشيحانية اليهودية. للتعمق في مفهوم المشيحانية اليهودية راجع الدراسة المتخصصة التالية:

Gershom Scholem, Le messianisme juif, Traduit par B. Dupuy, Paris Calmann Lévy, 1974.

Gershom Scholem, La Kabbale et sa symbolique. Traduit par J. Boesse, Payot, 2003.

انظر أيضا : عبد الوهاب المسيري، **موسوعة اليهود واليهودية والصهيونية: نموذج تفسيري**، دار الشروق، القاهرة، 1999.

(11) Albrecht Wellmer, « Reason, Utopia, and Dialectic of Enlightenment » Richard J. Bernstein (dir), Habermas and Modernity, Cambridge, M.I.T, press, 1985, p 48.

(12) منيرة بن مصطفى حشانة، **الجمالية والنقد في فكر هابرماس** ص94.

(13) Martin Thibodeau, La théorie esthétique d'Adorno, Paris, Presses Universitaires de Rennes, 2008, p 88.

(14) Gilles Moutot, Essai sur Adorno, Paris, Payot, 2010, p 517.

(15) آلن هاو، **النظرية النقدية (مدرسة فرانكفورت)**. ترجمة ثائر ديب، القاهرة، المركز القومي للترجمة، 2010، ص80

(16) Jürgen Habermas, Théorie de l'agir communicationnel, trad. J.- M. Ferry et J.-L. Schlegel, Paris, Fayard, 1987, t. I, « La critique de la raison instrumentale », p 393.

(17) Albrecht Wellmer, « Dialectique de la modernité et de la postmodernité. La critique de la raison après Adorno », trad. M.A. Lhomme, Les Cahiers de la philosophie, n° 5, 1988, p 129.

(18) Ibid., p 30.

(19) Albrecht Wellmer, « Vérité-Apparence-Réconciliation. Adorno et le sauvetage esthétique de la modernité » in R.Rochlitz, éd : Théories esthétiques après Adorno, Paris, Actes Sud, 1990, p273.

(20) Jürgen Habermas, « La modernité : un projet inachevé », Critique, n° 413, Année 1981, p.964.

(21) Jürgen Habermas, Le discours philosophique de la modernité. Douze conférences, trad.

C. Bouchindhomme et R. Rochlitz, Paris, Gallimard, 1988, p 11.

(22) منيرة بن مصطفى حشانة، **الجمالية والنقد في فكر هابرماس** ص43.

(23) Martin Thibodeau, La théorie esthétique d'Adorno, p 97.

(24) Albrecht Wellmer, « Vérité-Apparence-Réconciliation. Adorno et le sauvetage esthétique de la modernité », p 279.